



estudos semióticos

www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es

issn 1980-4016
semestral

novembro de 2011

vol. 7, nº 2
p. 26–33

A variação timbrística na estrutura do discurso musical: considerações e aplicação em “Hika”, de Leo Brouwer

Cleyton Vieira Fernandes*

Resumo: Nos anos de 1960 e 70 a chamada “semiótica greimasiana” alcançou um lugar de relativa visibilidade no pensamento sobre a linguagem. Herdeira de uma visão estruturalista fundada por Saussure a partir do *Curso de linguística geral* (1916), essa ciência da “construção do sentido”, conforme era denominada por Greimas, seu fundador, propunha uma gramática do discurso que, naquele momento, tinha no centro de suas preocupações a linguagem verbal. Paralelamente, outros pesquisadores como Jean-Jacques Nattiez e Jean-Marie Floch valiam-se do mesmo estruturalismo para propor uma semiologia que desse conta de *planos de expressão* não-verbais. A pesquisa aqui apresentada procura retomar alguns conceitos dessas linhas de estudo da construção do sentido, confrontá-los com propostas da semiótica atual e aplicá-los às especificidades do discurso musical. Neste trabalho, discutimos a construção do sentido musical a partir de considerações da Semiótica Tensiva, trazendo à baila alguns conceitos propostos por Luiz Tatit e Claude Zilberberg. Ainda, num âmbito investigativo, propomos uma análise que sistematiza o discurso musical em funtivos e empreende uma observação estrutural dos aspectos que o formam. Destacamos o “timbre” no rol destes elementos caracterizantes, restringimos sua aplicação ao nível interno do discurso e verificamos sua relação de permanência ou alternância no tempo musical com os conceitos de continuidade e descontinuidade propostos pela perspectiva tensiva.

Palavras-chave: semiótica tensiva, semiótica musical, timbre, Leo Brouwer

Introdução

Nos anos de 1960 e 70, a chamada “semiótica greimasiana” alcançou um lugar de relativa visibilidade no pensamento sobre a linguagem. Herdeira de uma visão estruturalista fundada por Saussure a partir do *Curso de linguística geral* (1916), essa ciência da “construção do sentido”, conforme era denominada por Greimas, seu fundador, propunha uma gramática do discurso que, naquele momento, tinha no centro de suas preocupações a linguagem verbal. Parece-nos que, daí em diante, estabeleceu-se um modo de ver o discurso verbal com certa primazia em relação aos demais discursos.

Tal afirmação pode não passar de falsa impressão, mas, vejamos: o *percurso gerativo greimasiano* organiza elementos presentes no *plano de conteúdo* da linguagem, e encontramos, em seu nível fundamental, termos como *vida/morte*, *natureza/cultura*. A partir disso, como poderíamos propor um modelo de análise de *planos de expressão* não-verbais quando a organização do *plano de conteúdo*, até então proposto, depende de uma ancoragem verbal que carrega uma

carga semântica própria? Ora, tal questão constitui um problema não apenas para o semioticista que, como qualquer teórico, depende da expressão verbal do seu pensamento e carece da metalinguagem para definir conceitos. Então, deparamo-nos com *planos de expressão* que, em nosso modo de ver, possuem *planos de conteúdo* que convocam termos que não se encontram no recorte da linguagem verbal, o que não significa a inexistência de *planos de conteúdo* próprios.

Paralelamente, outros pesquisadores, como Jean-Jacques Nattiez e Jean-Marie Floch, valiam-se do mesmo estruturalismo para propor uma semiologia que desse conta de *planos de expressão* não-verbais. A partir disso, nossa pesquisa tem procurado retomar alguns conceitos dessas linhas de estudo da construção do sentido, confrontá-los com propostas da semiótica atual e aplicá-los às especificidades do discurso musical.

O objetivo deste trabalho contempla, portanto, duas frentes. Por um lado, estamos diante de conceitos teóricos cuja aplicação prática se faz necessária para o desenvolvimento e comprovação da eficácia e a viabilidade destes. Por outro, temos a possibilidade de

* Universidade de São Paulo (USP). Endereço para correspondência: { cleytonfernandes@hotmail.com }.

iluminar aspectos da construção do sentido e da significação musical por meio desses mesmos conceitos, passíveis de serem compartilhados com outras formas de expressão, como a visual, a verbal, a pictórica, entre outras.

Especificamente no que diz respeito ao *plano de expressão musical*, este trabalho se propõe a tratar de alguns aspectos da questão do timbre como elemento constituinte da organização do discurso. O semiotista Jean-Jacques Nattiez, ao realizar uma espécie de inventário da Análise Musical no século XX, comenta o relativo descaso das Teorias Analíticas nesse aspecto:

[...] cada um desses métodos acentua parâmetros diferentes: harmonia em Schenker e Schoenberg; motivo e temática em Schoenberg e Rétzi; ritmo e melodia em Meyer; formas e estruturas melódico-rítmicas e monodias na semiologia musical; a maior parte das teorias parece impotente diante do Timbre (Nattiez, 1990, p. 52).

O semiotista tem razão ao afirmar que tais teorias, em geral, passam ao largo das questões timbrísticas. As questões harmônicas, muito mais passíveis de organização estrutural, visto que remetem a um sistema definido, ocuparam o centro das atenções analíticas ao longo de séculos de história da música e só recentemente, nos estudos da Música Concreta de Pierre Schaeffer, ou ainda em recentes artigos e teses da semiótica de linha francesa, temos visto investigações

que destacam o papel do timbre na organização do discurso.

A partir disso, entendendo que o nosso esforço se justifica, observaremos, por meio de trechos extraídos da obra “Hika”, do compositor cubano Leo Brouwer, o jogo timbrístico proposto ao intérprete por meio da exploração de matizes sonoros, cogitando a inserção desses num nível mais profundo da semiose musical, autônoma de significação no “mundo real”, mas ancorada no âmbito interno do discurso.

1. Procedimentos metodológicos: considerações sobre a semiótica tensiva

Discutimos, na introdução deste trabalho, alguns traços históricos da teoria semiótica, pois sabemos que seu alcance prático encontra-se nas bases de suas tomadas de posição. Nesse sentido, estamos atualmente às voltas com as pesquisas da “tensividade”, cujo principal formulador é o pesquisador francês pós-greimasiano Claude Zilberberg. Nessa linha, portanto, debateremos conceitos que nos parecem produtivos para a semiótica da música.

Zilberberg propõe, no capítulo “Para introduzir o fazer missivo”, em *Razão e poética do sentido* (2006, p. 129-147), a relação entre valores *extensos* e *intensos* na origem da *construção do sentido* no discurso e sugere que tal relação encaminha uma cifra tensiva responsável pela maior ou menor concentração e presença discursiva (ver Tabela 1).

	Valor	Ação	Temporalidade	Espacialidade
Intenso	compactos e implosivos	local	expectante, espera	concentrada
Extenso	desdobrados e explosivos	amplo	recupera, repara	difusa

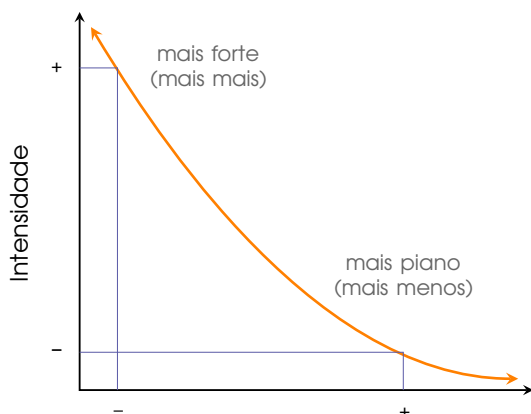
Tabela 1

Ele sugere ainda a existência de dois simulacros perceptivos: um eixo de valores tensivos, regido pelas oposições *intenso* vs. *extenso*, e outro de valores *fóricos*, regido pelas oposições *contínuo* vs. *descontínuo*. Tais valores se imbricam, na medida em que a *continuidade* proporciona relaxamento ao discurso e se coaduna com os valores extensos, enquanto as *descontinuidades* articulam-se com os valores intensos.

Citaremos alguns trechos do livro *Musitando a semiótica*, de Luiz Tatit, que tem trabalhado na linha de frente do pensamento zilberberguiano:

Para instituir de vez um modelo que desse conta dos conteúdos passionais foi necessário repropor o nível epistemológico da teoria com auxílio de dois simulacros complementares, um tensivo e outro fórico, para configurar as precondições que engendrariam o ser do sentido. Este “ser” não está muito longe, a nosso ver, da construção de um simulacro do *sujeito enunciativo*, possuidor, como tal, de percepção e sentimento (Tatit, 1998, p. 13) [grifos nossos].

Ainda segundo a perspectiva tensiva, os valores que articulam o discurso no nível das intensidades são portadores de um eixo de gradação. Esse conceito pode ser ilustrado quando falamos da *intensidade semiótica* presente na *intensidade sonora*. Parece simples observar que a intensidade do som, em *decibéis*, articula-se com o eixo das intensidades, representado no modelo zilberberguiano a seguir:



Extensidade
Esquema tensivo 1

Ora, como vemos, estamos tratando de uma ampla abertura nos pontos de vista da teoria semiótica francesa. Enquanto nas bases narrativas greimasianas possuíamos as relações entre sujeitos e antissujeitos num percurso em busca de determinados objetos, temos agora a proposta de investigação das relações de atratividade e repulsa entre sujeito e objeto. Tal sujeito passa à condição de “corpo que sente” e, portanto, relaciona-se e unifica-se com o objeto da percepção. Considerando, portanto, qualquer discurso como portador dessa tensividade, a semiótica tem partido na busca das relações que sustentam a atração entre o

sujeito perceptivo e o *objeto de valor*. Assim se dá a configuração das bases dessa proposta:

Construindo o simulacro, mítico de um lado e merleau-pontiano de outro, de um “corpo que sente” assimilando e transformando os “estados de coisas” por meio da competência contida nos “estados de alma”, a teoria recuperou um plano de existência homogênea nos estratos profundos do modelo para poder explicar os desvios, mormente os passionais, que se processam em superfície (Tatit, 1998, p. 13).

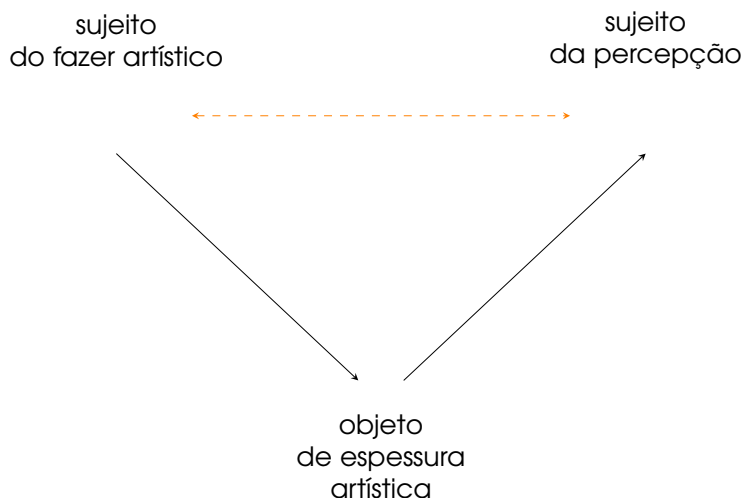
O fenômeno de atração entre sujeito e objeto tem sido tomado no âmbito da apreensão estética, como vemos na citação a seguir:

A apreensão estética depende dessa espessura enunciativa ocasionada pela extensão do *sujeito artístico*, e de seu presente, no significante da obra [...] (Tatit, 1998, p. 50; grifos nossos).

Aqui, vemos a proposta de um sujeito artístico articulando a espessura tensiva da obra (objeto), que, no verso da enunciação, *sobrevirá* ao sujeito da percepção:

A surpresa confunde o sujeito, causa-lhe divisões internas (afinal ele se sente num tempo em que ainda não deveria estar), e torna-o suscetível aos efeitos do objeto artístico. Em outras palavras, a surpresa prepara o terreno para a inversão de papéis: o objeto emociona o sujeito passivando-o numa repentina troca de funções (Tatit, 1998, p. 51).

Parece-nos que podemos esboçar um possível esquema actancial da apreensão estética:



Expormos tal esquema para mostrar as possibilidades de uma relação no plano *fórico* da percepção, articulando valências *eufóricas e disfóricas*, defendendo a hipótese de que a semiose presente na relação estética não é da ordem nem do objeto, nem do autor e tampouco do receptor, mas, do sistema semiótico em si, dotado de uma interdependência que garante sua constante renovação na construção dos sentidos. O “sujeito do fazer artístico” também é “sujeito da percepção” na medida em que ele, ao produzir, projeta-se criticamente na recepção da obra. O “sujeito da percepção”, por sua vez, recria a obra sempre que a ressignifica e, portanto, projeta-se no âmbito do fazer artístico.

2. O enquadramento do timbre na perspectiva tensiva

Como já foi comentado, o timbre tem sido deixado em segundo plano em grande parte das análises da tradição teórica. Talvez esse fato reforce a ideia de que, dos parâmetros que compõem o som, certamente é o timbre o de mais difícil discretização enquanto *substância da expressão*.

Ora, se a altura é dada em *hertz*, a intensidade em *decibéis* e a duração medida em *tempos* ou segundos, como mensuramos o timbre? Talvez seja essa a principal razão para não encontrarmos o elemento timbre como parte das análises em geral. Partamos, então, para uma citação de Juan Roederer, no livro *Introdução à física e psicofísica da música*:

A sensação estática do timbre é uma manifestação psicológica multi-dimensional relacionada não com um mas com todo um conjunto de parâmetros físicos do estímulo acústico original (é mais difícil fazer descrições semânticas do timbre do que da altura ou volume, que são “unidimensionais”). Com exceção de amplas denominações que vão de “opaco” ou “abafado” (poucos harmônicos superiores) a “nasal” (principalmente harmônicos ímpares) e a “brilhante” ou “metálico” (muitos harmônicos superiores realçados), a maior parte das qualificações dadas pelos músicos invoca uma comparação com sonoridades instrumentais (como flauta, como cordas, como madeira, som de órgão etc.) (Roederer, 2002, p. 215).

A definição acima nos aponta alguns indícios. Temos a suspeita de que não poderemos discretizar de forma prática a ação do timbre em termos matemáticos como podemos fazer, por exemplo, com as alturas e as intensidades. Não será possível, portanto, recorrer a uma cifra tensiva comparativa em que definíssemos: “um timbre de violino é mais intenso que um timbre de trompete, ou o contrário”.

Contudo, se citamos acima um pesquisador que trata do timbre enquanto *substância da expressão*, convém observar um ponto de vista da aplicabilidade ao discurso musical. Para tanto, recorreremos ao pensamento de Pierre Boulez em seu livro *A música hoje*:

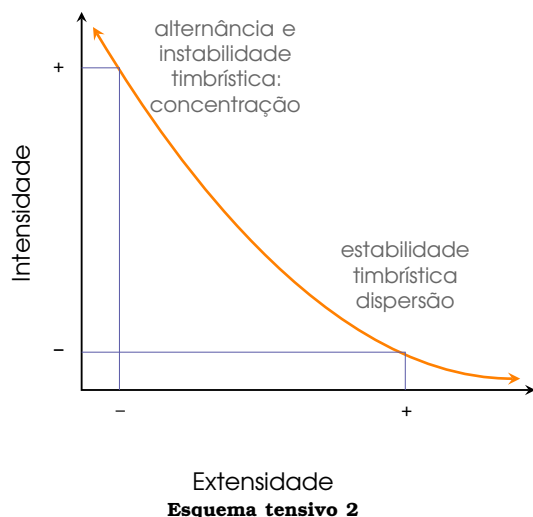
[...] no mundo sonoro natural, os timbres se apresentam sob a forma de conjuntos constituídos[...] ao contrário da amplitude, verifica-se a impossibilidade de *passar de maneira contínua* de um timbre a outro [...] (Boulez, 2007, p. 26) [grifos nossos].

Se não podemos enquadrar o timbre no âmbito das oposições de um *simulacro de intensidades*, parece-nos possível propor a alocação do conceito no âmbito das *continuidades e discontinuidades* do discurso e, portanto, ambientado no *simulacro fórico*, uma vez que a música articula um nível de simultaneidades e outro de sequencialidades. Mas, como vimos, os elementos contínuos e descontínuos acabarão por articular o eixo tensivo na medida em que as discontinuidades proporcionam a desestabilização, a disjunção e o aumento da intensidade.

Em termos tensivos, um sujeito, em plena conjunção com o objeto, tem seu interesse dissipado na medida em que o objeto se mostra estável e, portanto, incapaz de gerar a polêmica que instaura a *disjunção*, neste caso, na instância sensorial. Dito de outra forma, é quando o sujeito despense grande esforço no *percurso* que leva à *conjunção* e, uma vez alcançada, o valor do objeto se desgasta ao longo do tempo, com base na própria impregnação *actancial*. Na apreensão estética, esse percurso encontra-se no âmbito da “busca perceptiva” que o sujeito confere ao objeto e, o que pereniza e estende a relação de busca do objeto artístico é a constante intervenção de novos *atos e acontecimentos* discursivos, colocando o sujeito em estado de surpresa e tensão. Esse estado de tensão gera a disjunção que desencadeia o percurso narrativo e potencializa o *valor do objeto* (ver Esquema tensivo 2).

Há que se questionar: então, as escolas estilísticas que valorizam a uniformidade do timbre e sua manutenção ao longo da obra não prezam pela concentração do sujeito perceptivo?

Ora, como já dissemos, no discurso musical observamos uma multiplicidade de caracterizantes que se dão em temporalidade simultânea. O discurso pode, portanto, optar pela estabilidade de um *functivo* e concentrar suas alternâncias em outro.



3. Exemplo analítico

Não temos a intenção de realizar aqui uma análise mais aprofundada, tendo em vista a limitação deste espaço, mas não gostaríamos de concluir tal reflexão

sem ao menos demonstrar um contexto em que as suposições teóricas apresentadas sejam exemplificadas. Para tanto, escolhemos um pequeno trecho “Hika”, peça de Leo Brouwer para violão solo, em homenagem a Toru Takemitsu.

O violão tem sido largamente utilizado pelos compositores, principalmente a partir do século XX, muito em função da multiplicidade de matizes sonoros possíveis por meio de recursos técnicos. Leo Brouwer, na condição de compositor que possui a excelência na manipulação desses recursos, explora grandemente as variáveis oferecidas pelo instrumento.

O que tentaremos apontar, aqui, é a utilização dos recursos timbrísticos funcionando como elementos de inserção de “*fatós*” na sintaxe de um discurso musical, variantes num paradigma que opõe diferentes matizes que se articulam em oposições do tipo *dolce/metálico*, *som natural/harmônico* etc.

Já no início da peça, a opção pelos sons em harmônico define um tipo de sonoridade que vai predominar neste primeiro trecho, sendo interrompido apenas por curtas intervenções de sons naturais (ver Figura 1):

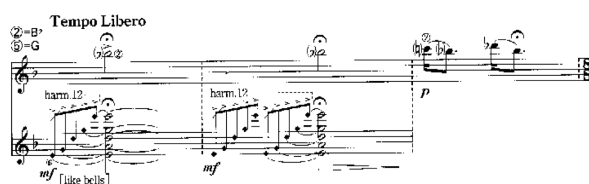


Figura 1

A indicação “like bells” e a orientação técnica da utilização de harmônicos deixa clara a proposta sonora pretendida, que, por sua vez, é descontinuada pela intervenção da nota natural que aparece na pauta superior do sistema. Desse pequeno trecho, podemos considerar duas questões: a) não podemos atribuir um valor absoluto a um determinado timbre. Sua função somente pode ser caracterizada quando inserido no discurso. Trata-se do *valor do signo* (Saussure, 1997), que só pode ser mensurado quando em oposição a

outro; daí o som natural estar num patamar de ruptura, pois o colocamos num ambiente em que há a predominância de harmônicos; b) neste trecho, o que garante a descontinuidade discursiva é notadamente a variação timbrística. Se tivéssemos o Sib da pauta superior em harmônico, o mesmo se amalgamaria às outras notas do trecho garantindo uma continuidade e a noção de estabilidade.

Curiosamente, no trecho seguinte, o compositor joga com essa questão (ver Figura 2):

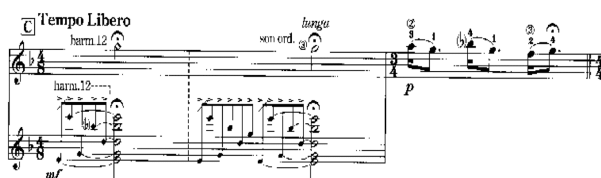


Figura 2

Ao repetir o procedimento composicional do início da peça, vemos um retardamento no uso do som natural para o segundo compasso do trecho, garantindo-lhe um maior valor de ruptura e, portanto, um aumento na carga tensiva dessa descontinuidade.

Mais adiante, no trecho D da partitura, existe uma preocupação em especificar a sonoridade denominada “Metallique” em relação ao som ordinário como forma

de inserir uma nova informação ao discurso. Além da descontinuidade provocada pela alteração na acentuação rítmica da fórmula de compasso, do gesto descendente dos ligados contrapostos aos ligados ascendentes, vemos, no objeto do nosso interesse, a utilização do timbre como elemento descontinuador (ver Figura 3):



Figura 3

Por fim, para concluir esse pequeno esboço de exemplos, destacamos a utilização de duas indicações de timbre no terceiro sistema do trecho E. Mais uma vez, o compositor utiliza-se de uma orientação técnica “*sul tasto*” ou “sobre o braço”, que indica que o violonista deve atacar as cordas numa região sobre a escala do instrumento, resultando num timbre bastante rico em harmônicos. Dois compassos adiante, observamos a

indicação “*diff. colour*” fazendo uma analogia direta do timbre com as colorações de uma pintura e estabelecendo aqui uma descontinuidade em relação a “*sul tasto*”, mas deixando ao intérprete uma liberdade de escolha, já que não há uma recomendação precisa como, por exemplo, a oposição de “*sul ponticello*” (ver Figura 4).



Figura 4

Conclusão

Ao abandonarmos o *plano de expressão verbal*, deparamo-nos com uma problemática desafiante, porém enriquecedora. Trata-se do momento do percebido, anterior ao entendido, e, porque não entendido, não verbalizado. Caberá, talvez, a busca dessa anterioridade também nos objetos estéticos do plano de expressão verbal.

Uma teoria que se proponha à investigação da linguagem e que lance olhares ambiciosos sobre a obra de arte tem que, necessariamente, colocar-se aberta às reflexões da arte de vanguarda, desafio para qualquer teoria.

A aplicação dos conceitos greimasianos e pós-greimasianos ao plano de expressão musical ainda tem muito a caminhar. Na nossa perspectiva, a escolha por essa empreitada não vai de encontro às

múltiplas abordagens já existentes nesse sentido, mas procura reforçar as frentes de um pensamento musical no seio das ciências humanas, participante das diversas correntes de pensamento que se apresentam na atualidade.

Em outros trabalhos, temos procurado ampliar essa discussão, aplicando a visão imanente ao objeto e semi-otizando elementos constituintes do discurso musical como a altura, a intensidade, a textura, a densidade musical, entre outros. Não estamos em busca de significados, mas de processos de significação. ●

Referências

- Boulez, Pierre
2007. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Nattiez, Jean-Jacques
1990. Semiologia musical e pedagogia da análise. *Opus II. Revista da Associação Nacional de Pesquisa em Música*, Porto Alegre, Ano II, nº 2, junho, p. 50-58.
- Roederer, Juan
2002. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp.
- Saussure, Ferdinand de
1997. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.
- Tatit, Luiz
1998. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Anna-blume.
- Zilberberg, Claude
2006. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

Dados para indexação em língua estrangeira

Fernandes, Cleyton Vieira

Les variations de timbre dans la structure du discours musical: propos sur
“Hika”, de Leo Brouwer

Estudos Semióticos, vol. 7, n. 2 (2011), p. 26-33

ISSN 1980-4016

Résumé: *Dès les années 1960 et 70 la “sémiotique greimassienne” est parvenue à se faire une certaine visibilité au sein des réflexions sur le langage. Héritière d’un point de vue structuraliste fondé par Saussure à partir du Cours de linguistique générale (1916), cette science de la construction du sens, comme l’a appelée Greimas, son fondateur, proposait une grammaire du discours s’occupant pour l’essentiel, à l’époque de sa constitution, du langage verbal. Par ailleurs, d’autres chercheurs comme un Jean-Jacques Nattiez ou un Jean-Marie Floch mettaient à contribution les mêmes fondements du structuralisme afin de proposer une sémiologie susceptible de rendre compte du plan de l’expression non verbal. L’article qu’on va lire s’efforce de faire le point sur certains concepts de ces voies d’étude de la construction du sens, tout en les confrontant avec les propositions actuelles de la sémiotique, et de les appliquer aux spécificités du discours musical. Pour ce faire, nous examinerons l’engendrement du sens musical à la lumière de la sémiotique tensive et notamment de certains concepts proposés par Luiz Tatit et Claude Zilberberg. À titre d’hypothèse de travail, nous avançons une analyse systématisant le discours musical dans ses fonctifs et mettant en œuvre une observation structurelle de ses formants. Parmi nos variables majeures, nous mettons en évidence le timbre ; nous nous en tenons, dans cet examen, à son action dans le discours de la musique même, par une mise en rapport des permanences/alternances de timbre dans le temps musical, d’une part, et des concepts de continuité/discontinuité relevant de la perspective tensive, de l’autre.*

Mots-clés: *sémiotique tensive, sémiotique musicale, timbre, Leo Brouwer*

Como citar este artigo

Fernandes, Cleyton Vieira. A variação timbrística na estrutura do discurso musical: considerações e aplicação em “Hika”, de Leo Brouwer. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: { <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> }. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 2, São Paulo, novembro de 2011, p. 26-33. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 15/12/2010

Data de sua aprovação: 11/04/2011
